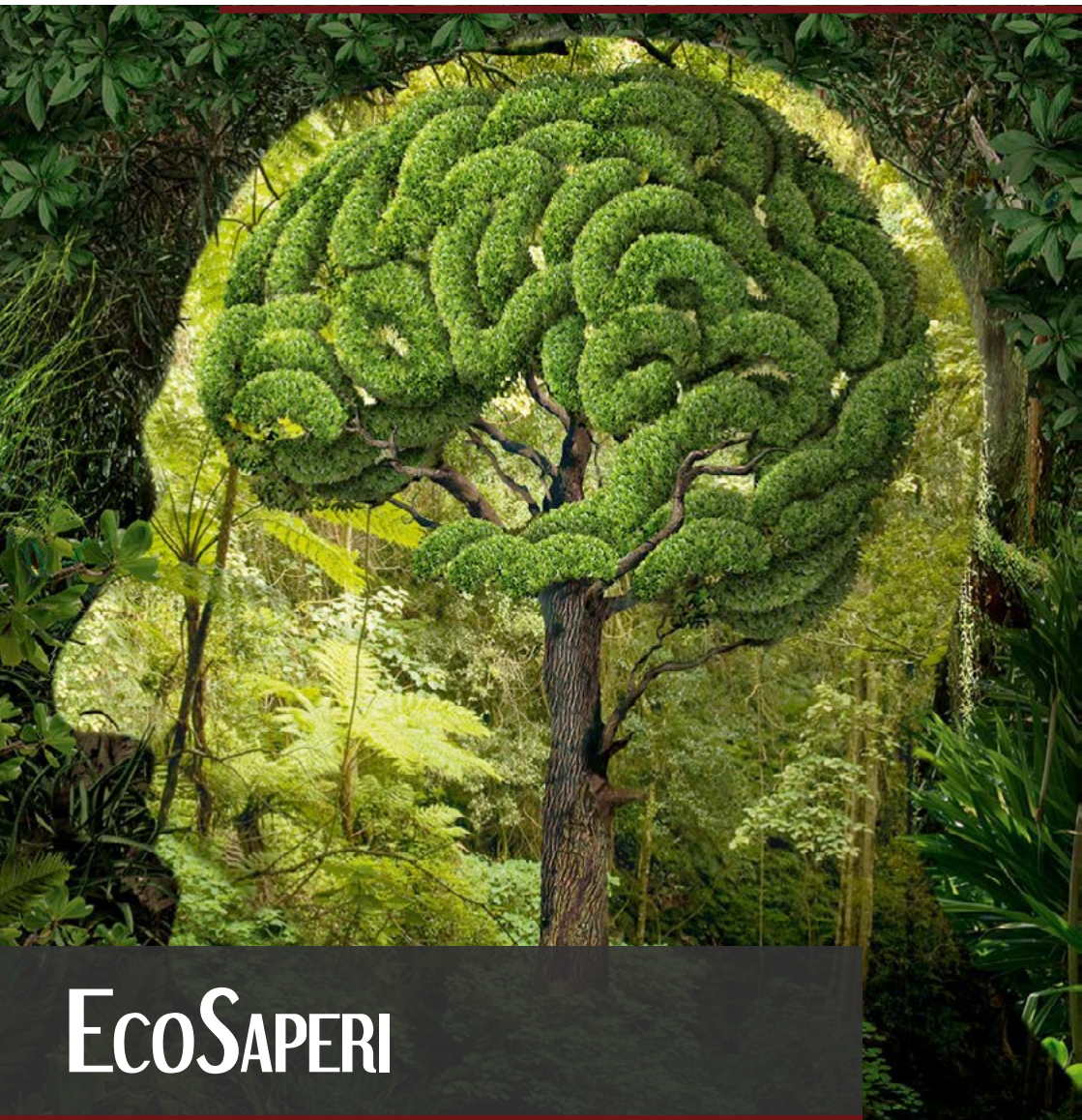


# Siculatorum Gymnasium

A JOURNAL FOR THE HUMANITIES

LXX, III, 2017



## ECO SAPERI



UNIVERSITÀ  
degli STUDI  
di CATANIA

**DIPARTIMENTO DI  
SCIENZE  
UMANISTICHE**



# Siculatorum Gymnasium

A JOURNAL FOR THE HUMANITIES  
LXX. III. 2017

Siculorum Gymnasium  
A Journal for the Humanities  
Anno LXX, III (2017)  
Issn: 2499-667X

<http://www.siculorum.unict.it/uploads/articles/siculorum.pdf>  
data di pubblicazione: gennaio-dicembre 2017

Dipartimento di Scienze Umanistiche  
Università degli Studi di Catania  
Piazza Dante, 32  
95124 Catania

Il presente volume non ha fini di lucro, ma ha come scopo la divulgazione di ricerche scientifiche prodotte in ambito accademico. Le immagini contenute in questo numero, corredate dei nomi degli autori e delle fonti da cui sono tratte, rientrano nella finalità della rivista; pertanto per l'utilizzo e la diffusione di questi materiali valgono i termini previsti dalle singole licenze o, in assenza di licenze specifiche, si applica quanto previsto dalla Lda n. 633/41 e succ. mod.

in copertina:  
Igor, Morski, Green thinking 2  
Copyright © Igor Morski, Morski Studio  
[www.igor.morski.pl](http://www.igor.morski.pl)

Impaginazione e grafica: Duetredue Edizioni

## BOARD

### DIRETTORE

Giancarlo Magnano San Lio

### VICEDIRETTORE

Antonio Sichera

### CAPOREDATTORE

Arianna Rotondo

### RESPONSABILI DI SEZIONE

Giancarlo Magnano San Lio e Antonio Sichera (*Res*), Salvatore Adorno (*BiblioSicily*), Antonio Sichera e Simona Inserra (*Riletture*), Maria Grazia Nicolosi (*Agorà*), Maria Rizzarelli e Arianna Rotondo (*Sito web*).

### COMITATO DIRETTIVO

Salvatore Adorno, Gabriella Alfieri, Giovanni Camardi, Giovanna Gardina, Fernando Gioviale, Claudia Guastella, Sergio Guglielmino, Marco Moriggi, Maria Grazia Nicolosi, Vincenzo Ortoleva, Antonio Pioletti, Maria Rizzarelli, Arianna Rotondo, Antonio Sichera, Edoardo Tortorici, Giuseppina Travagliante.

### COMITATO SCIENTIFICO

Maurice Aymard (École des Hautes Études en Sciences Sociales et Maison des Sciences de l'Homme, Parigi; Accademia dei Lincei), Paolo Bertinetti (Università di Torino), Piero Bevilacqua (Università La Sapienza, Roma), Henri Bresc (Università di Parigi X - Nanterre), Gabriele Burzacchini (Università di Parma), Sergio Conti (Università di Torino), Paolo D'Achille (Università di Roma Tre; Accademia della Crusca), Franco Farinelli (Università di Bologna), Denis Ferraris (Università di Parigi III - Sorbonne Nouvelle), Claudio Galderisi (Università di Poitiers), Jean Pierre Jossua (Le Saulchoir, Paris) Giuseppina La Face (Università di Bologna), Pierluigi Leone de Castris (Università Suor Orsola Benincasa, Napoli), François Livi (Università di Parigi IV - Sorbonne), Alessandro Mengozzi (Università di Torino), Antonio V. Nazzaro (Università Federico II, Napo-

li; Accademia dei Lincei), Giovanni Polara (Università Federico II, Napoli), Stefania Quilici Gigli (Università di Napoli II), Giuseppe Ruggieri (Fondazione per le Scienze Religiose Giovanni XXIII, Bologna), Gerrit Jasper Schenk (Università di Darmstadt), Fulvio Tesitore (Università Federico II, Napoli; Accademia dei Lincei), Gereon Wolters (Università di Costanza), Alessandro Zennaro (Università di Torino).

### **COMITATO DI REDAZIONE**

Antonio Agostini, Francesca Aiello, Andrea Alba, Giulia Arcidiacono, Salvatore Arcidiacono, Gaetano Arena, Liborio Barbarino, Tancredi Maria Bella, Roberto Bruno, Pietro Cagni, Marco Camera, Margherita Cassia, Domenico Ciccarello, Ilenia Colomasi, Antonella Conte, Chiara D'Amico, Lianna D'Amato, Agata D'Aquino, Alessandro De Filippo, Maria Rosa De Luca, Corrado Di Mauro, Anita Fabiani, Maria Chiara Ferrà, Marianna Figuera, Marianna Formica, Lavinia Gazzè, Andrea Gennaro, Corrado Giarratana, Teresa Giblin, Milena Giuffrida, Laura Giurdanella, Daniele Granata, Fabrizio Granata, Miryam Grasso, Luigi Ingaliso, Simona Inserra, Sebastiano Italia, Naike Agata La Biunda, Fabrizio La Manna, Marco Lino Leonardi, Ivan Licciardi, Barbara Mancuso, Elisabetta Mantegna, Veronica Maugeri, Veronica Ester Medulla, Barbara Minutoli, Enrico Moncado, Adriano Napoli, Melania Nucifora, Giuseppe Palazzolo, Anna Papale, Mariella Pappalardo, Maria Rosaria Petringa, Laura Piazza, Salvatore Nascone Pistone, Luca Platania, Alessandro Poidomani, Orazio Portuese, Novella Primo, Marcello Proietto, Alessandro Puglisi, Felice Puglisi, Ivana Randazzo, Paola Roccasalva, Angela Russo, Pietro Russo, Federico Salvo, Federica Santagati, Giannantonio Scaglione, Maria Sorbello, Maria Concetta Trovato, Daniela Vasta, Francesca Vigo, Elisabetta Vinci, Emiliano Zappalà.

## INDICE

GIANCARLO MAGNANO SAN LIO E ANTONIO SICHERA Editoriale	9
<b>RES</b>	
WOLFGANG SACHS Sustainable Development Goals e Laudato si': <i>esempi di Post-Sviluppo?</i>	15
CHRISTOF MAUCH <i>Quanto è vulnerabile il nostro mondo? La crisi ecologica ed una lenta speranza per le società umane</i>	43
MARCELLO DI PAOLA E GIANFRANCO PELLEGRINO <i>Etica dell'ambiente e valore della natura</i>	73
NICCOLÒ SCAFFAI <i>Le prospettive della critica ecologica</i>	119
GABRIELLA CORONA <i>Ambiente e storia in Italia: temi, questioni, periodizzazioni</i>	137
ALESSANDRO LATTUADA <i>La questione ambientale nel dibattito filosofico contemporaneo. Una prospettiva di ricerca</i>	159
ELIO MANZI <i>Ambiente, eccessi mediatici e geografie immaginarie</i>	175
GRAZIA ARENA E MARIA SORBELLO <i>Paesaggio, turismo e sviluppo sostenibile</i>	191
WALDEMARO MORGESE <i>Le ecobiblioteche: una realtà in sviluppo</i>	219
CRISTINA SALANITRI <i>Tra natura e artificio. La riflessione dantesca nel De Vulgari eloquentia</i>	229

LUIGI COLLARILE  
*Paesaggi sonori nei diari di viaggio in Italia di benedettini svizzeri  
del primo Settecento* 245

FRANCESCO MANNINO  
*Disastri, trasformazioni urbane e nuovi affari: l'alluvione del 1951  
e la nascita del quartiere Santa Maria Goretti a Catania* 273

### RILETTURE

GIUSEPPE GALASSO  
*Uomo e natura. Antiche e nuove concezioni del rapporto  
con l'ambiente, «Prospettive settanta», n.s. 11, n. 3-4,  
1989, pp. 260-292.* 287

MARCO ARMIERO  
*Ragionando di Human Agency e Antropocene con Giuseppe Galasso* 289

MARGHERITA ANGELINI  
*La storia come etica civile* 297

MELANIA NUCIFORA  
*Tra riflessione teorica e impegno parlamentare. La "responsabilità  
operativa" dell'uomo nella legge Galasso* 303

### AGORÀ

#### Utopics

FEDERICA MARIA CHIARA SANTAGATI  
«Herbariis Disciplinis Augendis Schola»:  
intervista a Giampietro Giusso del Galdo, Direttore  
dell'Orto Botanico di Catania 315

PIETRO CAGNI E PIETRO RUSSO  
Eco-Poesia. Intervista a Roberta Dapunt,  
Massimo Morasso, Umberto Piersanti 321

#### Riflessi

PIETRO CAGNI E PIETRO RUSSO  
«La danza aperta prima di fiorire». Tracce della natura  
nella poesia italiana contemporanea 331



DAVIDE RONDONI Lo strappo, le cose, l'inno. Appunti sulla presenza del <i>Cantico</i> di Francesco nella poesia italiana	339
MARICA MAGNANO SAN LIO Karl Jaspers e l'utilizzo della bomba atomica: la ragione filosofica come possibile via di salvezza per l'umanità	351
MARTA MARIA VILARDO Il <i>Geviert heideggeriano</i> e la ricerca del senso: dalla capacità di abitare alla possibilità di costruire	357
LIANNA FLAVIA D'AMATO Vivere e ascoltare il paesaggio	363

## Esperienze

LIBORIO BARBARINO «No eternal reward will forgive us now for wasting the dawn»: a proposito dei cicloni in Bangladesh	373
MARIA GRAZIA CRISTALDI Oltre il muro: le scuole invisibili e la cultura ambientale	387
FEDERICO SALVO E PIETRO CAGNI <i>Olim praestigiis celebre</i> /Nella carne della città. Racconto a due voci	399

## Fil rouge

BARBARA MANCUSO <i>L'istinto della formica</i> : le ragioni di una mostra	411
VALTER PINTO A proposito di El greco e la pittura in piccolo. Museo Civico di Castello Ursino, Catania – 11 ottobre 2017	423
DANIELA VASTA Arte e Natura, un confronto di sempre, un'opportunità di oggi	443

MARIA CHIARA FERRAÙ  
Quando il riciclo diventa arte e moda 449

## Scie

PETRO RUSSO  
Geografie poetiche degli anni Duemila. Sedici poeti  
e i loro luoghi dell'anima 455

FEDERICO SALVO  
Il compromesso ideologico di Italo Calvino:  
appunti per un 'Naturalesimo' presente e futuro 459

MARIA CHIARA FERRAÙ  
Musica e natura, un contributo che resiste al tempo 469

MARIA GRAZIA NICOLOSI  
«Il mondo al congiuntivo»: un immaginario ecologico per  
l'Antropocene  
(*La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*  
di Amitav Gosh) 473

KATIA CANNATA  
Ambiente e conquiste.  
J. Diamond e l'impatto della variabile territoriale  
su crescita ed espansione dei gruppi sociali 487

PIETRO INGALLINA  
Scrivere ed abitare la natura. La vita saggia come ecologia  
della mente in *Walden* di Thoreau 493

## BIBLIOSICILY

RECENSIONI 507

## A PROPOSITO DI EL GRECO E LA PITTURA IN PICCOLO

MUSEO CIVICO DI CASTELLO URSINO, CATANIA – 11 OTTOBRE 2017

di *Valter Pinto*

Testo dell'intervento dedicato al piccolo ritratto attribuito a El Greco nella forma in cui è stato proposto in occasione della chiusura della mostra *L'istinto della formica. Arte moderna delle collezioni benedettine dai depositi del castello*, a cura di Barbara Mancuso (31 marzo-10 ottobre 2017).

State vedendo il ritratto che è in mostra. Un ritrattino perché, vi ricordo, che le misure sono 16,5x11,5 cm circa, quindi l'altezza è minore del mio palmo, che è quanto dire. Qui proiettato lo vedete come un gigante e la cosa è da tenere ben presente; così com'è da tenere ben presente lo stato di conservazione. La revisione conservativa delle opere è una delle cose che la mostra non poteva in sé proporsi, ma durante i lavori di preparazione ci siamo anche detti che questa poteva essere l'occasione per sollecitare l'interesse della collettività sulle esigenze conservative delle opere, il cui onere non può ricadere esclusivamente sull'amministrazione locale, tantomeno sulla struttura che le ha in deposito, e la cui cura deve invece essere avvertita da tutta la comunità: bisognerebbe far partire una raccolta di fondi per il restauro delle opere di Castello Ursino. Questa è un'opera che, per esempio



El Greco, *Ritratto di gentiluomo*, 1575 circa, Catania, Museo Civico di Castello Ursino

# Siculatorum Gymnasium

Valter Pinto, *El Greco e la pittura in piccolo*

richiede il restauro. Il confronto fra quando l'abbiamo trovata nei depositi – trovata ma attenzione non era nascosta: è una di quelle opere che gli studiosi, almeno quelli locali, conoscevano bene – il ritratto livido di cui parla Maganuco nel 1933, e così come è adesso in mostra già è evidente di cosa significa semplicemente evitare che le opere siano dimenticate. Che è successo? L'abbiamo restaurata? No. Semplicemente l'abbiamo 'apparecchiata' per la mostra che non è proprio semplicemente spolverata: una restauratrice ha fatto il primo intervento, quello essenziale per poter esporre un'opera. Tutte le opere che vedete in mostra sono state 'apparecchiate' per l'occasione. E capite anche semplicemente che un primissimo oggettivo riscontro del lavoro che abbiamo fatto sta semplicemente nel tirare fuori gli oggetti e nel metterli a disposizione di tutti.

Sul *verso* del dipinto, un dipinto su tavola, olio su tavola, c'è una scritta che, sempre a detta di Maganuco, è in «corsivo notarile settecentesco» e dove si legge «Originale di Tiziano». Ecco il motivo per cui la professoressa Mancuso dice «Alessi vede questo», perché c'è questa traccia: in una lettera di Giuseppe Alessi ad Agostino Gallo, senza data ma databile al 1820-1825, nel Museo dei Benedettini è segnalato fra gli altri un «un ritratto di Tiziano». Nell'Ottocento, negli anni Venti, si poteva pensare che si trattasse di un dipinto fatto da Tiziano, ma su questo vi ha già detto la professoressa Mancuso.

Una delle prime cose da fare quando si guarda un'opera d'arte è cercare di capire che cosa stiamo vedendo. Per esempio dare un primo giudizio di qualità dell'opera. È una cosa che fa storcere il naso a tanti ma gli storici dell'arte sono chiamati anche proprio a capire se una cosa è fatta bene, perché questo significa qualità, non se è esteticamente valida ma se chi ha fatto quest'opera la sapeva fare o no, è una copia o è un'originale, ad esempio, e poi fare altre considerazioni. Qui avete un ingrandimento fortissimo degli occhi e vedete delle parti molto convincenti accanto a delle parti meno convincenti. Guardate, per esempio, lì nell'incavo de-

gli occhi la caruncola arrossata con lievi filamenti di bianco proprio quasi da «infezione in atto». Queste sono prese naturalistiche molto intense. Vedo molti studenti, e la cosa non può che farmi grande piacere, ebbene uno dei casi di base che faccio vedere a lezione è «come si vede» un Caravaggio: un Caravaggio si vede anche da come è fatta la linea di contorno di un violino, perché se la linea di contorno di un violino è una linea gialla, senza soluzione di continuità, senza intelligenza naturale, è difficile che sia Caravaggio. Qui stiamo vedendo un pittore che si pone dei problemi di «realizzazione naturalistica di uno sguardo», con l'imperfezione delle due pupille di grandezza diversa, ma anche con alcuni passaggi meno convincenti, come questo dell'occhio che vediamo a sinistra un po' tirato via, con la palpebra inferiore che non gira dove ci aspetteremmo. Come diceva la professoressa Mancuso, bisognerebbe andare un po' più avanti con le indagini conservative ma, attenzione, non necessariamente la tanto celebrata dai profani diagnostica scientifica: semplicemente un restauratore, insieme ad uno storico dell'arte, dovrà verificare i pigmenti in che condizioni sono, quanto c'è da rimuovere di sporco, quanto c'è da risarcire di originale che potrebbe essere stato in qualche modo alterato.

La gorgiera è uno dei pezzi del dipinto che anche ingrandito, qui siamo ai limiti dell'ingrandimento possibile con la fotografia di partenza, mantiene ancora una qualità molto alta, con quella sprezzatura, con quel modo alla «sto facendo una cosa complicata ma la sto facendo come se fosse una delle cose più semplici di questo mondo», piccoli tocchi di bianco accanto a delle parti che sicuramente, invece, sono un po' più problematiche, credo soprattutto per motivi di conservazione, come lì nel collo dove vedete che il nero è in parte abraso.

Maganuco pubblica questo dipinto nel 1933 su «Catania. Rivista del Comune». Sì, perché c'era una rivista del Comune che accoglieva degli articoli scientifici, di diversa e varia qualità, accanto ad informazioni di servizio ed atti amministrativi. Quando

# Siculatorum Gymnasium

Valter Pinto, *El Greco e la pittura in piccolo*

lo pubblica propone di riconoscere nell'autore di questo ritratto El Greco, non il Tiziano che avrebbe potuto tranquillamente mantenere basandosi sulla scritta: siccome capisce che non può essere Tiziano, fa una proposta e dice «El Greco». Certo, negli anni Trenta El Greco era un pittore sulla cresta dell'onda, come Caravaggio nei nostri tempi. El Greco negli anni Trenta era il pittore sulla bocca di tutti anche perché era stato rilanciato da Picasso, e già Cezanne ne aveva fatto copie straordinarie. Perché lo propone per El Greco? Dà delle motivazioni, non è che dice «è di moda El Greco, quindi lo diamo a El Greco». Riconosce nel nostro ritratto qualcosa che gli ricorda uno dei dipinti più celebri di El Greco e cioè *El entierro del conte de Orgaz (Il seppellimento del conte di Orgaz)*, un dipinto conservato a Toledo, un dipinto realizzato tra il 1586 e il 1588. Maganuco fondamentalemente dice: mi sembra che vada bene insieme agli astanti che alle spalle di santo Stefano e sant'Agostino stanno partecipando alla sepoltura del conte.

Li vediamo meglio se ci avviciniamo un po' di più. Qui li vediamo a paragone con il nostro ritratto. Effettivamente la moda è quella, c'è poco da dire, lo stesso taglio, sembra che andassero dallo stesso barbiere e si vestissero dallo stesso sarto. Certo, attenzione però, i rapporti sono questi: *El entierro* è alto 4,8 metri, il nostro ritrattino è di 16 cm e rotti. Capite che è un paragone un po' problematico da fare. *El entierro* è un olio su tela, il nostro è un olio su tavola. Anche qui la cosa non è di poco conto perché per esempio il modo in cui la pennellata lucida sul supporto è diverso. Infatti se lo mettiamo in proporzione vedete che comunque la testa del nostro ritrattino è un terzo della testa di uno dei personaggi, dei cavalieri di San Giacomo che partecipano a questo seppellimento.

Maganuco, poi, insiste nel voler vedere un rapporto con El Greco. E mette il ritratto in rapporto anche con altri dipinti suoi, con un capolavoro come *Il martirio di san Maurizio* fatto per Filippo II tra il 1580 e il 1582. Oppure mette in gioco anche que-

sta *Veronica con il Volto Santo*, sempre 1580 circa. Francamente mi sfugge il tipo di rapporti che Maganuco può instaurare fra queste opere e il nostro ritratto, quindi ve li faccio vedere così, per dovere di testimonianza. Anche perché, invece, il discorso di Maganuco tocca un altro punto più importante e cioè dice, cito a memoria, «Si corre col pensiero al *Ritratto di Giulio Clovio*», un dipinto di El Greco, realizzato nel 1571 circa, perché è stato fatto sicuramente durante il soggiorno a Roma, dipinto oggi a Capodimonte ma con una provenienza Farnese. Chi era Giulio Clovio? Intanto, attenzione è un dipinto che viene commissionato da Fulvio Orsini il segretario e consigliere del cardinale Alessandro, una commissione ‘alta’, ed in più Giulio Clovio era quello che aveva raccomandato El Greco allo stesso Alessandro Farnese, dicendogli più o meno «C’è qui un cretese» anzi un candiota lo definisce «giovane, allievo di Tiziano, tanto bravo». Quindi abbiamo tante cose importanti intorno a questo quadro perché *Il ritratto di Giulio Clovio* è la testimonianza del fatto che è andata in porto la raccomandazione al cardinale Farnese. Ma attenzione, c’è una cosa ancora più importante che El Greco ci fa vedere nel dipinto oggi a Capodimonte. Giulio Clovio sta indicando un oggetto preciso e cioè un libro d’ore miniato. Giulio Clovio era un miniatore, uno specialista di pittura in piccolo, quindi abbiamo ancora un ulteriore elemento importante per il nostro discorso. El Greco quando è a Roma, proveniente da Venezia – questo lo sappiamo per certo, non vi voglio fare la lezione su El Greco, non avrebbe senso in questa sede – con chi entra in rapporto? con un miniatore. È evidente che qualcosa se la saranno detta, qualche idea se la saranno scambiata. Giulio Clovio, inoltre, non è un miniatore qualsiasi. Era considerato «un piccolo e nuovo Michelagnolo» da Vasari, cioè da uno che non spendeva il nome di Michelangelo a cuor leggero, ed infatti El Greco inserisce un altro ritratto di Giulio Clovio in un dipinto in cui in basso, a testimonianza di una scena sacra, la *Cacciata dei mercanti dal tempio* del 1572 circa ora a Minneapolis, ci sono i ritratti di Raffaello, di

# Siculatorum Gymnasium

Valter Pinto, *El Greco e la pittura in piccolo*

Michelangelo, di Tiziano e di Giulio Clovio; cioè per El Greco Giulio Clovio è nel canone della grande pittura del tempo.

C'è un bellissimo aneddoto raccontato da un testimone di quelli informati e attendibili, che noi utilizziamo molto fra l'altro per avere notizie su Caravaggio, Giulio Mancini. Mancini parla di questo greco in giro per Roma al tempo di Pio V e dice anche che il tipo era un po' presuntuoso poiché avendo sentito dire che c'erano proteste sul *Giudizio universale* di Michelangelo El Greco avrebbe addirittura detto «che se si buttasse a terra tutta l'opera l'haverebbe fatta con honestà e decenza, non inferiore a quella di buona dipictione». A noi però qui il soggiorno romano interessa soprattutto per il rapporto con Giulio Clovio. Certo, dal punto di vista pittorico, e essendo napoletano vi garantisco che ho negli occhi bene le pennellate una ad una del *Ritratto di Giulio Clovio*, abbiamo dei problemi a confrontare il nostro ritratto con quello di Napoli; ma vi ricordo che il *Ritratto di Giulio Clovio* è un olio su tela e il nostro è un olio su tavola e che va sempre tenuta in conto la differenza di formato: il *Ritratto di Giulio Clovio* è alto 60 cm, il nostro è 15 cm, cioè circa un quarto.

Questo era lo stato degli studi fino a febbraio, gennaio di quest'anno, direi che sino a quella data non c'era stato nessun avanzamento ufficiale. In realtà un avanzamento importantissimo c'era stato ma se n'era persa memoria. Perché questa è una storia che fra l'altro è importante dal punto di vista della storia degli studi. Il ritratto viene attribuito a El Greco da Maganuco nel 1933, non vi sto a raccontare le vicende successive di Castello Ursino: le aperture, le chiusure, le catalogazioni, le inventariazioni, i sequestri, la polizia, i catenacci, le asce, gli usi impropri degli spazi e delle collezioni. Questi sono fatti che oggi, in questa occasione, non mi interessano. Io so che per gli studi questo dipinto si inabissa, scompare, non se ne parla più, se non, ad un certo punto, come copertina di un libro di divulgazione, un libro di quelli che uno dice «ma, non è mica un libro serio! non è mica una cosa scientifica!». Giusto per dire, non è un montaggio: questo è il li-



bro. È la traduzione in francese di questo fascicolo della collana «Maestri del colore», di cui vi sto facendo vedere a sinistra la copertina dell'edizione italiana, pubblicata nel 1964, del fascicolo dedicato a El Greco. Nel 1964 in copertina c'è un quadro che spero conosciate tutti e cioè la *Veduta di Toledo* del Metropolitan Museum di New York. Quadro che dire 'da manuale' è poco. Fra il 1964 e il 1966 la stessa curatrice, perché la responsabilità è ovviamente di chi firma il testo, cioè Anna Pallucchini, cambia copertina. Allo stato degli studi non sappiamo che cosa è successo ma possiamo essere certi che nel 1964 lei non conosceva il dipinto di Castello Ursino. Le ha telefonato Maganuco? Può darsi. Le ha scritto Maganuco? È un'ipotesi. Un po' scherzando, l'ha avanzata la professoressa Mancuso in una riunione preparatoria della mostra e mi ha affascinato. Ho pensato: ma sì, Maganuco è andato in edicola, si è comprato i «Maestri del colore» ha detto «Ci manca, glielo dico». Voglio però dire due cose su questa collana divulgativa. Intanto, ben venga la divulgazione, quella scientifica e seria è una delle cose più importanti che noi abbiamo il compito di fare. E infatti questa collana aveva dietro Roberto Longhi, non solo l'editore Fabbri. Aveva dietro il massimo storico dell'arte italiana di quegli anni che, certo, non ha scritto un rigo su nessuno di quei fascicoli ma li ha promossi facendo scrivere in quella collana allievi ed amici. Qualcuno ha detto «Ma Anna Pallucchini, in fondo, ne ha fatti venti. Che ne sapeva lei di El Greco?». Io non so quanti ne ha fatti Previtoli ma so che Giovanni Previtoli – un grande storico dell'arte scomparso prematuramente – negli anni '60 aveva l'esigenza di guadagnare e faceva fascicoli dei «Maestri del colore». Altri fascicoli li hanno fatti Ferdinando Bologna ed Enrico Castelnuovo ed ancora quelli di Previtoli, Bologna e Castelnuovo sono utilizzati regolarmente nei nostri corsi universitari. In più, se Anna Pallucchini è la moglie di uno dei messimi esperti di El Greco qualcosa significherà. È un po' difficile che se il marito, Rodolfo Pallucchini, diceva «No, non è El Greco», la moglie per dispetto addirittura lo metteva in copertina.

# Siculatorum Gymnasium

Valter Pinto, *El Greco e la pittura in piccolo*

Nel 1967 il professore Harold Wethey di Cambridge pubblica l'edizione spagnola della sua monografia dedicata a El Greco. Ora se fossimo in un'aula universitaria, arrivato a questo punto, avrei già snocciolato tutte le monografie che da Cossío a Wethey sono state fatte. Avreste sentito sicuramente almeno il nome di August L. Mayer, che tra un po' dovrò fare in ogni caso, che è stato il grande studioso di El Greco negli anni Trenta; avrei citato lo stesso Wethey, che nella sua prima edizione del 1962 non sapeva niente del dipinto di Catania. Nel 1967 lo sa, e io dico che lo sa proprio perché è uscito questo fascicolo dei *Grands Peintres* nel frattempo, e scrive – è chiaramente aggiunto tanto è vero che non rinumera neanche, è un ingresso nuovo – «Hidalgo con gorgera. Numero X 180A» ed è un'aggiunta al numero X 180, quindi appunto un'intromissione all'interno di un testo; «tabla», fate caso alla scheda di sopra «óleo sobre lienzo»; non sa la tecnica e per non fare errori, come si fa in questi casi, si limita a dire «tavola» – che sia tavola si vede anche dalla fotografia, non c'è bisogno di venire a Catania –; mette le misure che sono le stesse che vi ho dato io e però, attenzione, intanto sono diverse da quelle che dava Maganuco e sono diverse da altre misure di cui pure sono in possesso. Ma su questo devo riconoscere una lacuna che c'è stata nella preparazione di questa mostra, solo ieri ho misurato il dipinto, dando per scontato che fosse già stata presa la misura prima, e siccome è inchiavardato non ho misurato come si dovrebbe misurare la tavola per bene. Questo «16,5x11,5 cm» che anche Wethey scrive non è la misura giusta. È una misura per leggero difetto, di quanto? Di mezzo centimetro? Un centimetro? Non una cosa sconvolgente ai nostri fini, ma ai fini scientifici di un catalogo... Ecco se io fossi dovuto andare in stampa, beh, non mi sarei stato a quello che è la misura leggibile adesso con la cornice. Wethey prosegue, ve lo leggo traducendo direttamente per comodità, «Catania, Sicilia, Castello Ursino. Scuola centro italiana, circa 1580». Nel catalogo di Wethey il dipinto compare tra i dipinti respinti, per Wethey non è El greco e lo spiega: il vestito

consiste in una giubba nera con gorgiera bianca, paragonabile a quello degli assistenti a *El entierro del conde di Orgaz*, e a suo dire è l'unico motivo per capire come mai sia stato attribuito a El Greco. Aggiunge la «relamida y torpe», «relamida» cioè accademica, ammanierata, proprio quella diligenza scarsa di chi non sa fare le cose però si applica con tanta cura e «torpe» a noi suona anche così ma è proprio «rozzo, di cattiva qualità». Wethey prosegue: la superficie del quadro non corrisponde a nessun periodo della tecnica di El Greco. Ma attenzione «accademica e rozza» diventa adesso «questa gradevole e piccola pittura». Ora, come può una cosa accademica e rozza diventare gradevole è un po' incomprendibile per me. Testuale: questa gradevole e piccola pittura è limitata unicamente alla testa e alle spalle ed è senza dubbio italiana. Per Wethey è un dipinto italiano: Scuola centro italiana circa 1580.

Ora su Wethey torneremo tra un attimo ma iniziamo a cercare di capire che cosa significa scuola centro italiana circa 1580. Vi garantisco che sono stato un po' in imbarazzo nella scelta di cosa farvi vedere perché è un po' generica «scuola centro italiana circa 1580». Siccome sono stato circa una settimana fa a Firenze a vedere la mostra curata da Falciani e Natali a Palazzo Strozzi su *Il Cinquecento a Firenze*, vi faccio vedere un ritrattista per eccellenza del Cinquecento centro italiano, Alessandro Allori, allievo di Agnolo Bronzino, che ritrae Francesco I, il granduca di Firenze, circa 1570-75, Anversa, Museo Mayer van den Bergh. Mi sembra andasse abbastanza bene come esempio di scuola centro italiana. Guardandolo uno dice «Ah, beh, sì certo». Attenzione c'è da ricordarsi le misure: stiamo paragonando un dipinto di 1,85 m di altezza con un moschino di 16 cm. E se anche ci dimentichiamo le misure e li mettiamo uno accanto all'altro non solo non è della stessa mano, ma questo era ovvio anche ad un cieco, ma non c'entra niente. Se centro italiano è Firenze, beh, è da manuale: la pittura fiorentina è una pittura fatta di disegno, fatta di diligenza, non c'entra niente col nostro ritrattino. Vedete come le

# Siculatorum Gymnasium

Valter Pinto, *El Greco e la pittura in piccolo*

forme del volto di Francesco I sono costruite per forza di chiaro-scuro, proprio nel senso michelangiolesco, nel senso della tradizione disegnativa della scuola fiorentina. Il nostro è un dipinto 'alla prima', senza disegno, se non appunto in parti minime.

Scuola centro italiana: se uno dice scuola centro italiana e ritratto, il ritrattista per eccellenza è Scipione Pulzone, Scipione da Gaeta, il ritrattista più alla moda a Roma in quegli anni, il pittore protagonista di un bellissimo libro di storia dell'arte del 1957, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta* di Federico Zeri. Scipione Pulzone qui lo vedete in un dipinto passato in un'asta Christie's di qualche anno fa, 2013, firmato e datato «Scipio Caetano faciebat 1574». Vediamoli con il solito giochino delle altezze: il dipinto di Scipione è 122 cm di altezza. Visti più da vicino non ci siamo. Ma non è che non ci siamo perché non è Scipione Pulzone quello che ha fatto il ritrattino ma perché non è centro italiano quello che ha fatto il nostro ritrattino se, parliamoci chiaro, centro Italia significa Firenze o Roma, e non vi faccio vedere ritratti di Perugia o, che so, Macerata perché non è il caso. Ecco qui vedete a sinistra in Scipione Pulzone questa attenzione realistica al dato, è un pittore che ha un debito straordinario nei confronti della cultura fiamminga. Lo vedete. Guardate che meraviglia la gorgiera ma anche la corazza e poi anche qui il disegno che regola tutta la costruzione del dipinto. Ma allora che voleva dire Wethey con 'scuola centro italiana'? Ma chi è Wethey? E qui mi tocca, scusatemi, farvi una citazione, questa non posso risparmiarvela. Intanto vi dicevo che Wethey nel 1962 aveva pubblicato la sua monografia in inglese, e in questa monografia Wethey faceva una cosa piuttosto bizzarra, decideva che El Greco che si fa chiamare El Greco per tutta la vita e che soprattutto si firma Domenico Theotokópoulos per tutta la vita usando l'alfabeto greco, in realtà con Creta, con la Grecia dal punto di vista artistico non aveva niente a che fare, perché era un pittore veneziano, allievo di Tiziano, punto. Sarebbe arrivato in Italia nel 1560 circa e fino a quando non va in Spagna ha a che fare

solo con la pittura italiana. Ovviamente non poteva dire che non era stato a Roma perché conosceva Mancini anche lui, Longhi lo aveva pubblicato nel 1914 il Mancini relativo a El Greco, però era un pittore veneziano. Per capirci questo significava che tutta la pittura da iconografo cretese o, per usare un termine più comune che utilizziamo sempre anche se è un po' fare torto a El Greco, da 'madonnero' non era El Greco. Per di più, secondo Wethey, dipinti come il *Trittico di Modena* – che nel 1937 Pallucchini aveva pubblicato e che aveva dato la svolta alla conoscenza su El Greco perché aveva costituito proprio l'anello di congiunzione fra la cultura cretese, la cultura bizantina, da cui proveniva El Greco, e quella italiana, veneziana, in cui sarebbe poi proseguito – non era di El Greco, con tutto che è firmato in caratteri greci da un pittore di nome Domenico. Wethey s'inventa un altro pittore, anche lui greco, anche lui candiota, che si chiama anche lui Domenico, attivo negli stessi anni in Italia e che fa il 'madonnero' ed El greco che invece è un pittore diverso. Gli toglie praticamente tutto. Non è che avesse tutti i torti Wethey a fare questo perché è vero che nel corso degli anni, soprattutto nel corso degli anni Cinquanta, c'era stata un'ipertrofia nel catalogo di El Greco di dipinti in alcuni casi, poi, rivelatisi dei falsi. Ma questo fa parte dei giochi del mercato, lo conosciamo questo giochino e gli storici dell'arte non si devono preoccupare. Insomma «la paura di esser fatti fessi è lo stigma infallibile dell'imbecillità» come diceva Roberto Longhi in un giovanile articolo sul futurismo. La paura di incorrere nel falso la dobbiamo avere, gli occhi aperti li dobbiamo tenere e facciamo errori ma sbagliare non significa che allora, per non sbagliare, buttiamo via tutto, come faceva Wethey. Il quale, però, si fosse limitato a questo, si inventa un Greco meraviglioso, parole di Longhi: «Ma anche di più sorprende dopo l'ipotesi di un così lungo tirocinio tizianesco il romanzo che il W. inventa per scortare El Greco nel suo viaggio da Venezia a Roma. Di tutte le soste che egli v'immagina, non una è documentata; ed è per giunta incredibile la giustificazione che, volta per volta, se ne

vuol dare. L'itinerario prescelto suona: Mantova (alcuni giorni) per vedervi le cose del Mantegna (nel 1570!)». El Greco si andava studiare Mantegna! «Ferrara e Bologna non solo per vedervi Tiziano al Castello, ma il Cossa a Schifanoia e, sparse fra Ferrara e Bologna, le opere di Piero della Francesca (la cui remota distruzione era già lamentata dal Vasari vent'anni prima del viaggio di El Greco!), Cosimo Tura, Francesco Francia, Lorenzo Costa e Raffaello (nessuno dei quali era specialmente adatto a risvegliare l'attenzione di un tale viaggiatore!). Non è tutto perché un'altra sosta è a Parma per studiarvi (il W. ne è certo) le opere del Correggio. Ma il culmine ricognitorio del viaggio è, ben s'intende, Firenze, dove gli artisti si affollavano a studiare il cartone della "Battaglia di Cascina", che, per vero, dopo varie peregrinazioni, era stato ridotto in briciole da quasi mezzo secolo! Un cartone che evidentemente non porta bene agli studiosi d'oltre oceano se un altro professore americano l'ha intitolato recentemente "La battaglia delle Cascine". Ultima sosta, infine, ad Assisi, dove, dice il W., non poteva non recarsi un così appassionato interprete della leggenda francescana. Ma per guardarvi che cosa? Giotto o Simone? Questo sarebbe davvero un anticipo formidabile nella riscoperta dei primitivi. Di faccia a una tale orgia di antistoricismo assoluto ed ove le tappe, per vero alquanto tortuose, del viaggio fossero certe, verrebbe da indicare un po' meglio che pittori mai avrebbe cercato di vedere il Greco. A Ferrara, il Bastianino; a Parma, il Parmigianino... ma son tutti nomi che al W. direbbero troppo poco». Mi sono dilungato tanto nella recensione che fa Longhi del libro di Wethey nel 1962 per dire: attenzione a dare importanza a certi studiosi. È chiaro che da studioso di El Greco, tutti devono leggere Wethey, per carità ci tocca leggere anche libri 'sbagliati'. Chi studia storia dell'arte incorre in colleghi che scrivono delle cose strane, mettiamola così. Ma la nostra lettura deve sempre essere una lettura critica, intelligente, soprattutto capace di contestualizzare. Una lettura, inoltre, che può avvantaggiarsi anche del prosieguo del dibattito scientifico: nel 1984 lo stesso Wethey, tornando dopo molto tempo su El Greco, avrebbe

tranquillamente dato per certo il *Trittico di Modena* e riconosciuto l'esistenza di un'attività greca del pittore, dimostrando che egli stesso era approdato ad un profondo ripensamento della carriera di El Greco.

Ma torniamo ad Anna Pallucchini: nella sua scheda, che non vi leggo, aveva indicato molto più puntualmente di Wethey i punti di riferimento possibili. Anna Pallucchini dice che è El Greco ma dice anche di una tangenza con Moroni, cioè con la pittura bresciana del Cinquecento. Vede nel ritrattino di Castello Ursino qualcosa di più 'naturalista', non visionario, un naturalismo più concreto, da pittore della realtà, per usare la formula cara a Longhi. Qui accanto di Giovan Battista Moroni state vedendo un dipinto di un museo americano, il Cleveland Museum of Art, il *Ritratto di Vincenzo Guarinoni* con l'evidente data 1572. Vi faccio vedere come sempre i due ritratti anche in scala fra di loro. Vedete nel modo di tagliare il volto, lo sguardo... qualche paragone si può fare, i due dipinti dialogano certamente fra di loro. E tuttavia nel nostro non c'è quell'inclinazione all'ascetismo propria dei ritratti di Moroni.

Con Moroni andiamo in area settentrionale e viene naturale fare altri confronti con altri ritrattisti eccellenti. Con Tiziano non ve lo faccio vedere un confronto perché chiaramente il Ritratto di Castello Ursino non c'entra niente. Qui state vedendo invece un confronto con Tintoretto, tra l'altro è anche un omaggio a Thomas Bernhard perché questo dipinto è il protagonista di un suo romanzo: è il *Ritratto di vecchio con la barba*, circa 1570, del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Qui vedete la pittura veneziana fatta appunto alla Tintoretto, il «praticon de man» di Boschini e Longhi, e siamo evidentemente proprio in un'altra direzione rispetto alla nostra tavola.

Vedete invece come il nostro dipinto messo accanto a un ritratto di Giovanni Ambrogio Figino, cioè un pittore lombardo, proprio milanese, di nuovo, funzioni meglio. Quello che state vedendo è un dipinto di collezione privata, sempre circa 1570. Insomma, nel nostro ritratto c'è una sorta di equilibrio tra il natu-

# Siculatorum Gymnasium

Valter Pinto, *El Greco e la pittura in piccolo*

ralismo della presa diretta sul modello e nello stesso tempo nella compostezza di realizzazione che sembrerebbe andare più in direzione lombarda che in direzione di Tintoretto, di Tiziano, della pittura veneziana. Non vi sto facendo vedere, che so, Schiavone, anche perché sarebbe di un periodo tutto sommato precedente. Ancora un altro confronto. Questo è un dipinto di un altro pittore sempre dell'Italia settentrionale, Bartolomeo Passerotti, ma qui con questo pittore bolognese andiamo invece in quell'ambito più anatomico, più proprio di gusto per la resa impietosa, analiticamente aderente alla realtà, intrisa di un'accostante cordialità che può arrivare in certi casi fino allo sberleffo.

Ecco ma allora El Greco? Vi sto facendo vedere qui un confronto che voi lo vedete e dite: «Ma allora il ritratto di Castello Ursino non è El Greco!». Questo è il confronto che è stato proposto sul quotidiano locale. Tra l'altro sul quotidiano locale con una strana didascalia (in verità non mi ricordo se nella didascalia o nel testo): «ritratto sicuramente attribuito a El Greco». E ci credo! Se non è El Greco questo, di che stiamo parlando? Chi è El Greco se non il *Ritratto di cavaliere con la mano al petto* del Prado? Che è vero non è firmato e datato ma, insomma, costruiamo El Greco su un ritratto del genere. È un olio su tela e, attenzione, è un gigante rispetto al nostro ritrattino; rimesso in scala, capisco che uno dica che non è El Greco il nostro ritrattino se non ammettendo uno scarto cronologico. Perché poi c'è anche questo punto. L'artista è sì sempre fedele a se stesso ma nello stesso tempo non esiste artista che sia valido che non sperimenti, che non abbia una sua evoluzione, se no non faremmo il nostro mestiere! Se non ci fosse la possibilità di dire 'questo l'ha fatto prima e questo l'ha fatto dopo', finiremmo per giocare un'altra partita. Allora se non avessimo documenti non potremmo fare gli storici dell'arte? E gli archeologi che non hanno mai un documento? O ne hanno pochissimi. Che facciamo? Non facciamo gli storici dell'arte? Non si può studiare perché non ci sono documenti? Si studia, si propongono cronologie, magari appunto meno precise di quelle



che a volte diamo per certi periodi e ambienti: «a quell'ora del giorno Giorgione faceva questo pezzo di dipinto». Ma insomma. Tornando al nostro confronto: qui ci vuole uno scarto cronologico, va considerato un percorso stilistico. Ancora di più, ovviamente, per un altro confronto proposto dal quotidiano locale. Questo ritratto del Metropolitan di New York, che talvolta viene anche definito autoritratto di El Greco ma non è un autoritratto, è un dipinto verso la fine del secolo, siamo ormai quasi al 1600, sempre un olio su tela, con proporzioni a questo punto già un po' meno vistosamente diverse, ma con un modo di dipingere, anche per la diversa tecnica, che è completamente diverso. Vi confesso che, guardando questo dettaglio, viene quasi di pensare ad un pastello di Barocci, tanto è sfumato, ma qui siamo in un altro genere di ricerca pittorica. Ma allora che dobbiamo dire del nostro ritratto di Castello Ursino? Che non è di questo autore, non è di quell'altro, non è neanche di quello... Il primo compito dello storico dell'arte è quello di mettere dei tasselli che siano utili, mettere dei ganci su cui provare a spingersi per lo sviluppo della ricerca. I ganci che io vi propongo sono questi. Ve li faccio vedere un po' meglio, con le proporzioni giuste perché il dipinto di sinistra e cioè la *Dama con la pelliccia* di Glasgow, è alto 63 cm. Il dipinto di destra, questo *Ritratto* di Montecarlo che a volte viene identificato come un giovane della famiglia Corsini, ma è un discorso lungo che non vi sto a fare, è alto 56,5 cm. Questa mia proposta si basa molto sulle discussioni avute con la collega Barbara Mancuso che più di me ha insistito nell'indicare come utile per la nostra ricostruzione il dipinto di destra, che io all'inizio non prendevo molto in considerazione.

Sono sicuramente i due dipinti che vanno meglio, ci fanno proprio toccare questo tipo di cultura. Sono due dipinti che però hanno un problema. Sono, a seconda degli studiosi, attribuiti a El Greco o a Sofonisba Anguissola o, nel caso della *Dama* di Glasgow, a Sánchez Coello, grandissimo ritrattista spagnolo di quegli anni e soprattutto un ritrattista veramente di grande qualità.

# Siculatorum Gymnasium

Valter Pinto, *El Greco e la pittura in piccolo*

Però attenzione perché detta così è una cosa che può sembrare una cosa diversa da quello che poi in fondo è la situazione. Tenete presente che quello di sinistra è un dipinto che dagli inizi del Novecento è stabilmente negli studi e agli inizi del Novecento quel dipinto era dato per certo come El Greco, la donna veniva identificata come la moglie di El Greco e quel dipinto è uno dei dipinti che copia Cézanne che appunto studia El Greco. Quindi è un dipinto che adesso, com'è giusto che sia per gli studi, stiamo cercando di capire un po' meglio e quindi ha diverse attribuzioni. Un collega, specialista di El Greco, è per esempio convinto che sia Sánchez Coello, beh... va bene, non è un problema insormontabile. Anche perché, attenzione, l'importante è che questi che sono fra i confronti migliori che si possono fare ci portano proprio in questo ambito e qui scatta un meccanismo ulteriore.

Finora abbiamo visto tutti dipinti in cui il nostro era un francobollo, rispetto a dipinti fatti per lo più su tela e molto più grandi, ma proviamo un po' a guardarlo accanto ai suoi simili e cioè davanti a piccoli ritratti di El Greco. Qui a sinistra ne state vedendo uno di collezione Longhi, non attribuito da Longhi ma da August Mayer, specialista indiscusso di El Greco negli anni Trenta, che fra l'altro fece una terribile fine in un campo di concentramento nazista in quanto ebreo (ancora l'anno prima organizzava mostre su El Greco, per capire la follia in cui siamo stati e di cui qualcuno sembra avere anche nostalgia!). Mayer attribuì questo piccolo dipinto a sinistra, olio su lavagna, alto 9 cm, a El Greco; Wethey lo respingeva, ovviamente. A destra, invece, state vedendo un dipinto che è stato anche in mostra al Prado quest'estate, proviene dalla Hispanic Society of America di New York, è un olio su cartone, firmato sul *verso* da El Greco, con la solita scritta in caratteri greci. Le proporzioni corrette sono queste e, mi dispiace per la qualità delle foto, qui state vedendo un El Greco 'miniature' e a paragone, messo in scala, il nostro ritratto è diventato all'improvviso un gigante. Ma capiamo un po' meglio dove deve andare la ricerca tanto più che, come vi diceva la col-

lega Barbara Mancuso prima, in questi anni c'è una particolare attenzione verso queste pitture in piccolo di El Greco. C'è una studiosa che poi è una delle conservatrici del Museo del Prado, Leticia Ruiz Gómez, che negli ultimi anni ha fatto vari interventi particolarmente interessanti, uno lo trovate facilmente anche su internet, su la piccola pittura di El Greco. Per esempio, lei sottolinea un aspetto importante: come El Greco dipinga su tavola esclusivamente nel periodo cretese, come era facile aspettarcelo, e italiano; arrivato in Spagna sembrerebbe che non dipinga più su tavola. Il dipinto di destra, questa 'miniatura' olio su cartone in realtà è datato dagli studiosi alla seconda metà degli anni '80. Qui appunto entra in gioco un ulteriore elemento di cui gli studi dovranno tenere conto, proprio quello dell'attitudine alla miniatura o, comunque, al piccolo ritratto da parte di un pittore come El Greco.

Come avete capito di dubbi sull'attribuzione ne abbiamo tantissimi, ma è giusto che sia così. Gli storici dell'arte seri non procedono per certezze ma procedono per continue messe in discussione di quello che sanno: questo permette alla ricerca di fare passi avanti.

Ma la cosa più importante è un'altra, alla quale io tengo particolarmente. Noi potevamo fare i pesci in barile, e fare i catalogatori, dire «ignoto», «ignoto del XVI secolo»; e ti prendi questa responsabilità? e se fosse più tardi? «ignoto»; «ignoto centro italiano»? no... «ignoto italiano» ma se poi è El Greco? «ignoto europeo». Facciamo così: «terrestre»! E se l'avesse fatto un marziano? Vogliamo escludere che possa essere stato un marziano a farlo?

Noi abbiamo tonnellate di dipinti ma chi ha consuetudine con gli studi sa soprattutto di disegni messi in cartelle intoccabili, perché sono accozzaglie in cui tu non sai dove mettere le mani, con sopra la scritta 'ignoto' e di tutto dentro. Ci trovi Leonardo o un leonardesco e magari, che ne so, Mancini... non dico ci trovi Basquiat e Keith Haring, ma quasi. Li trovi veramente tutti, stan-

# Siculatorum Gymnasium

Valter Pinto, *El Greco e la pittura in piccolo*

no tutti li mischiati, tanto sono ignoti. Allora, dare un nome alle cose, osare l'attribuzione è la maniera per far riemergere le opere che altrimenti si inabissano, questo è quello che abbiamo provato a fare con questo ritrattino. Questo ritrattino ha una qualità oggettiva, ve lo andate a vedere e se avete occhi la riconoscete. Poi, avremo sbagliato, gli studi dimostreranno altre cose, discuteremo, può darsi che verseremo il sangue su di una cosa del genere (francamente preferirei versare il sangue per altre cose, anzi preferirei non versarlo affatto) ma certo, di questo sono proprio sicuro, così non solo se ne parla ma stiamo mettendo in circolazione un'opera che per un attimo era riemersa e grazie alla tasonomia sterile di un fantasioso organizzatore di viaggi turistici di El Greco in Italia, cioè Harold Wethey, rischiava di scomparire di nuovo.

Un'ultima cosa la devo dire: vi ho citato solamente Wethey, Longhi, ho fatto un fugacissimo cenno a Pallucchini e a Mayer. In realtà gli studi su El Greco sono andati molto più avanti e adesso a nessuno verrebbe in mente di prendere in prima battuta né Wethey, né Mayer, né tantomeno Cossio o Camón Aznar. Il testo di riferimento è, allo stato degli studi, la monografia di Álvarez Lopera che però, purtroppo, è morto dopo aver licenziato il primo volume con le opere autografe. In quel volume il nostro ritrattino non c'è ma – almeno a mia conoscenza, non so se ci siano le carte da qualche parte e prima o poi qualcuno si prenderà cura di andare avanti nella pubblicazione della sua opera – non sappiamo se lui conosceva o no il ritratto di Catania. Perché, vedete, c'è un altro punto che io non vi ho detto e che adesso posso rivelarvi, io sono certo che questo ritratto non lo ha visto né Anna Pallucchini né Harold Wethey. È evidente che hanno avuto delle informazioni. Se Wethey l'avesse visto lo avrebbe descritto in maniera diversa, a cominciare dalla tecnica. Se Anna Pallucchini lo avesse visto avrebbe anche lei almeno messo le misure (non ci sono misure nel testo di Anna Pallucchini). Sono spie di come, appunto, si sia ragionato su un'assenza. Il merito delle mostre scienti-

fiche è questo. Io mi sono stancato di vedere l'ennesimo discusso e improbabile Caravaggio o l'ennesimo dipinto di dubbia qualità e provenienza. Abbiamo delle opere che vanno, queste sì, valorizzate. Valorizzate non significa che devono 'sbigliettare' come un nostro ministro dei beni culturali ha detto dell'*Annunciata* di Palermo. Io sono convinto che i musei, come le biblioteche, dovrebbero essere gratuiti: a Londra quanta gente vive intorno ai musei gratis? Ma questa è un'altra storia, per quanto riguarda il *Ritratto di cavaliere* di Castello Ursino è tutto. Grazie.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

La produzione critica su Domenikos Theotokopoulos detto El Greco è a dir poco ipertrofica e soprattutto in occasione del quarto centenario della morte nel 2014 ha conosciuto un'impennata che ne renderebbe vana in questa sede una discussione sommaria. Tanto più avendo a disposizione il testo di Enrico DAL POZZOLO, *La giovinezza perduta di El Greco breve storia di una ricerca labirintica*, Verona, QuiEdit, 2015, che di questo, e approfonditamente, si è egregiamente fatto carico. Mi limiterò pertanto ad indicare i soli titoli a cui si è fatto cenno ripetutamente nella conferenza:

R. LONGHI, *Il soggiorno romano del Greco*, «L'Arte», XVII, 1914, pp. 301-303;

E. MAGANUCO, *Opere d'arte catanesi inedite o malnote II*, «Catania. Rivista del comune», V, 3 (maggio-giugno), 1933, pp. 113-120;

H.E. WETHEY, *El Greco and his School*, Princeton, University Press, 1962;

R. LONGHI, *Una monografia su El Greco e due suoi inediti*, «Pa-

ragone», 159, 1963, pp. 49-56, ora in R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca' con altre congiunture fra Italia ed Europa. 1939-1969*, Firenze, Sansoni, 1979, pp. 75-81;

A. PALLUCCHINI, *El Greco*, Milano, Fabbri, 1964, (*I maestri del colore*, 42);

A. PALLUCCHINI, *El Greco*, Paris, Hachette, 1966, (*Grands peintres*, 20)

H.E. WETHEY, *El Greco y su escuela*, Madrid, Guadarrama, 1967

J. ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y catálogo*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005-2007;

L. RUIZ GÓMEZ, *Domenico Greco y la piccola pittura*, «Arbor», 191 (776), 2015, <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.776n6008>